

# **CRISIS DE UNA HISTORIA DEL ARTE MEDIEVAL A PARTIR DE LA TEORÍA DE LOS ESTILOS. LA PROBLEMÁTICA DE LA ALTA EDAD MEDIA**

Isidro Gonzalo Bango Torviso

---

---

Revisión del Arte Medieval en Euskal Herria. *Cuad. Secc. Artes Plást. Monum.*  
nº 15 (1996), pp 15-28.- Donostia: Eusko Ikaskuntza.- ISBN: 84-89516-06-5

*Goi Erdi Arko artearen historia, ustezko aldi estilistikoetan sailkatu ohi da aro horren azterketa eta haren didaktika errazago bilakatzearren. Formen errealtatea begiztatzen dugunean, alabaina, konbentzionalismo estilistikoek formak gaizki definitzen dituztela konturatzen gara, horien araberrako eskema historia liburuetan ageri den bezain modu orokorrean aplikatu ezin daitekeelarik.*

*La historia del arte en la Alta Edad Media ha sido parcelada en supuestos períodos estilísticos que pretenden facilitar su investigación y su didáctica. Cuando contemplamos la realidad de las formas, nos damos cuenta que los convencionalismos estilísticos las definen mal y que el esquema de éstos no puede aplicarse de forma tan generalizada como aparece en los tratados históricos.*

*L'histoire de l'art du Haut Moyen Age a été divisée en plusieurs périodes de style pour permettre de faciliter sa recherche et sa didactique. Quand nous regardons la réalité des formes, nous nous rendons compte que les styles conventionnels les définissent mal. Le schéma de ces formes ne peut pas être appliqué, d'une façon générale, dans les livres d'histoire.*

Cuando los organizadores de estas jornadas sobre el arte medieval me propusieron participar, me ofrecí a realizar un planteamiento general sobre la problemática de los estilos. Mi colaboración consistiría en la presentación de una reflexión crítica sobre una historia del arte medieval (en su acepción más amplia) basada en la sucesión de los estilos. Un planteamiento de este tipo se alejaba en parte de lo específico del congreso, arte en el País Vasco. Sin embargo, el alejamiento no es tal si tenemos en cuenta que el discurrir de los estilos en este territorio se produce con un planteamiento conceptual absolutamente similar al del resto del arte occidental y, por otro lado, podría servir de marco general con el específico y concreto, tanto en el marco geográfico como en el del período estilístico, que presentarán aquí mis colegas.

Mi preocupación por el tema no es tanto por la teoría de los estilos en sí misma, sino por la utilidad que puede tener la definición conceptual de los estilos y la realidad de la creación artística que nos encontramos los investigadores en la práctica diaria de nuestro trabajo. Así pues, no se trata aquí de un planteamiento en la línea de los maestros Panofsky, Wittkower, Schlosser, Venturi, Focillon, Gombrich, Francastel, para lo cual carezco de formación y magisterio, sino de referir en voz alta los problemas que un historiador tiene a la hora de enfrentarse con los estilos que, según la teoría historiográfica actual, caracterizan las formas del período histórico que estudio, el medieval. La primera gran sorpresa que descubre el que se enfrenta con el estudio de una obra de arte es que, muy a menudo, la realidad de ésta no se comporta como nos enseña el manual del estilo.

No quisiera que las palabras que siguen sean consideradas por un simple intento de manifiesto neopositivista. Y en este deseo no anida ningún complejo de formalismo a la violeta, pues vaya por delante que considero que la historia del arte tiene una deuda considerable con el positivismo: sin lugar a dudas su aportación ha sido hasta estos momentos la más decisiva en la configuración de esta ciencia. El trabajo filológico (Morelli, Cavalcaselle, Rumohr, Waagen, Martin, Strygowsky, Diehl, Müntz, Muller, Michel o Bürger), con su correspondiente análisis del léxico y de la sintaxis de las formas, ha facilitado la aparición y desarrollo de la clasificación estilística, de la organización cronológica permitiendo propuestas de datación, y de la seriación de tipos formales homogéneos. Gracias a estas tres líneas metodológicas han aparecido las escuelas, los períodos y los subperíodos que constituyen la esencia de la investigación y la didáctica de la historia del arte. A este mismo respecto son fundamentales las variantes positivistas de Hippolyte Taine y Gottfried Semper, sin olvidar la *kunstwollen* (voluntad artística) de Alois Riegl y las interpretaciones que se han hecho de la misma.

Debido a la acusada crítica contra el formalismo surgieron nuevas metodologías buscando aproximaciones al objeto artístico alternativas; muchas de ellas, dada su inconsistencia, fueron de efímera duración. La censura del positivismo formalista no sólo produjo la creación de nuevas líneas de estudio, sino un importante acomplejamiento de los que prácti-

caban la metodología filológica. El formalismo reaccionó al principio enmascarándose, para terminar por radicalizarse.

Muchos investigadores, bajo la apariencia de preocuparse por el significado y trascendencia de las imágenes, no hacen otra cosa que el más puro formalismo de la iconografía<sup>1</sup>. Todavía es peor, si pretenden realizar una segunda o tercera lectura de un programa icónico en busca de un mensaje, más o menos oculto<sup>2</sup>. Queriendo realizar iconología se ha llegado a planteamientos delirantes.

La radicalización se ha manifestado en la perseverancia y profundización de los métodos filológicos tradicionales por parte de los más conservadores. Una minoría, en busca de modernidad y originalidad, supuestamente vanguardistas, se ha enfrentado con la creación artística preocupándose tan sólo de la forma por la forma, prescindiendo del hombre que la hace posible y de la sociedad que la tiene que disfrutar. Pese a ciertos reclamos de originalidad posmoderna que se hacen para este tipo de estudios, no deja de ser una de las formas más antiguas, en la que se aprecia claramente la influencia del discurso filosófico en la investigación histórico/artística.

Sin embargo, donde se han dado los logros que se han juzgado más interesantes para superar el positivismo es en la interpretación del estilo dentro de un complejo planteamiento, en el que la caracterización estilístico/formal se encuadra en un marco más amplio, el considerado mundo de las mentalidades. De esta manera, por citar tan sólo un ejemplo: las formas plásticas del románico se corresponden no sólo con cualquier clase de creación artística (literaria, musical, etc.), sino con todo tipo de actividades del comportamiento humano de la época. Es decir, a un arte románico le corresponde una sociedad románica. Y será precisamente en este sentido cuando se fuerce totalmente el significado y cronología de período estilístico, a fin de que coincidan la convencional compartimentación de lo que se ha llamado historia de las mentalidades y el devenir histórico de los estilos. Al estudiar cualquier historia del arte general o particular de un estilo, lo habitual es encontrarse, junto a la caracterización de las formas, todo un planteamiento histórico/cultural que justifica y enmarca la revolución estilística frente al período anterior. Si profundizamos en el conocimiento de uno y otra, nos daremos cuenta que es prácticamente imposible hacerlos sincronizar en la mayoría de los casos.

El estilo es un utilísimo recurso para los que se ven obligados a explicar la sucesión de las formas a lo largo de la historia, pues permite disponer las creaciones artísticas en una serie de compartimentos contiguos cuyo contenido aparece perfectamente definido de una

1. La mayoría de los trabajos sobre iconografía son considerados por sus autores como una muestra de superación de la metodología formalista, cuando en realidad lo único que se hace en ellos, como es lógico, es una organización de las formas según los tipos principales y sus variantes proponiendo generalmente una ordenación cronológica.

2. Tanto en el análisis iconográfico como en el iconológico es bastante habitual un uso de las fuentes literarias sin el más mínimo planteamiento crítico de las mismas. Sirva de ejemplo el ver referido como apoyo literario de una determinada imagen o composición la simple referencia a la *Leyenda Dorada*, utilizando para ello cualquier edición en lenguas modernas de la misma, sin tener en consideración para nada la fecha y lugar de edición de la misma. Sólo en la Península, entre el siglo XIII y el XVI, contamos con decenas de versiones muy diferentes. En la mayoría de las ocasiones las "leyendas doradas referenciadas" en los estudios iconográficos se corresponden con un texto flamenco del siglo XVI y otro austriaco de cronología similar. Lo mismo tendríamos que decir de las inconcretas referencias a los "evangelios apócrifos".

En toda imagen, como es lógico, es posible realizar varias lecturas. Frente a la primera, que suele ser muy aparente y de fácil interpretación, las siguientes deben plantearse con prudencia y ponderación. Estas últimas deben expresarse como hipótesis de trabajo y procurar documentarlas muy a fondo.

manera tópica y genérica. Los problemas surgen cuando una forma participa de uno o dos compartimentos a la vez, cuando los compartimentos carecen de una clara caracterización estilística, cuando las distintas técnicas artísticas no se desarrollan paralelamente o cuando pretendemos que los fenómenos sociológicos expliquen las formas. Ante estas situaciones los especialistas adoptan diversas posturas: un silencio cómplice, propio del que quiere obviar el problema o la dificultad; a veces, recurre a proponer nombres para la caracterización de un determinado tipo de creaciones bajo expresiones menos comprometidas y casi asépticas, que responden a propuestas histórico/cronológicas o meramente formales. A esta segunda postura corresponden expresiones como “hispanovisigodo”, “arte imperial carolingio”, “arte condal”, “arte de repoblación”, “estilo 1200” etc.

Calificativos de períodos artísticos como “ostrogodo”, “carolingio” u “otoniano” a nivel europeo, o “hispanovisigodo”, “asturiano”, “repoblación” o “condal” en la restringida órbita hispana, responden más al interés de señalar un marco histórico de referencia, que a una real caracterización de la complejidad estilística que comportan las creaciones artísticas realizadas durante estos períodos.

La célebre exposición neoyorquina sobre el *Año 1200*<sup>3</sup> buscaba una nueva fórmula de periodizar el arte, proponiendo referentes que superasen el corsé de los esquemas estilísticos tradicionales mediante referentes más asépticos, como sería el meramente cronológico, y caracterizaciones formales más epidérmicas, brillantez de los colores y un cierto tratamiento manierista de las formas.

Si comparamos una historia del arte de principios de siglo con otra actual, nos damos cuenta cómo el número de estilos no sólo ha aumentado, sino que cada uno de ellos se ha enriquecido con una compleja pluralidad de matices terminológicos, invariantes que pretenden ser algo más que simples subperíodos estilísticos.

Veamos a continuación cómo han surgido y definido algunos de los estilos más significativos de la Edad Media. Sin pretender apurar el planteamiento en todos sus términos<sup>4</sup>, la muestra que espigaremos será lo suficientemente elocuente para percibir la crisis no sólo de la terminología estilística, sino del verdadero significado de las formas.

Cuando el romanticismo se fijó en las creaciones de un período tan despreciado hasta entonces como el medieval, fue necesario improvisar sobre la marcha toda una línea de investigación que fijase los grandes hitos que debían parcelar mucho más de un milenio de historia de la civilización occidental. Hasta entonces los historiadores del Renacimiento y su inmediata secuencia tan sólo se habían percatado de la existencia de un hiato cultural entre lo que consideraban la excelsa Antigüedad grecolatina y su realidad presente, su forma de denominarlo, Edad Media, es lo suficientemente elocuente para que percibamos el desprecio que sentían hacia ella<sup>5</sup>. Con esta expresión no sólo demostraron su profundo desconocimiento de la pluralidad medieval, sino de un período que se jactaban de conocer por estar absolutamente identificados con él, la Antigüedad.

3. *The Year 1200*, Nueva York, 1970.

4. De forma similar podríamos proceder en la interpretación de “artes medievales” como el islámico o el bizantino. Aunque abordaremos algunos aspectos de la pluralidad gótica, su estudio es tan diverso y complejo que necesitaría toda una ponencia para ella sola.

5. Calificativos como bárbaro, germánico, “tedesco” o gótico son habituales durante los siglos XV al XIX, en claro testimonio del sentido peyorativo que se les quería conferir.

A finales del siglo XIX los estudios sobre el arte medieval habían ido fijando algunas categorías artísticas a partir de conceptos históricos o sociológicos: “arte cristiano”, “arte bárbaro”, “arte imperial carolingio”... Incluso se llegaban a matizar con subperíodos o escuelas. El “arte cristiano” se dividía en el anterior al edicto de Milán y el posterior. Al “arte bárbaro” correspondía una escuela ostrogoda en Italia, visigoda en España, franca en las Galias, etc. Junto a estas expresiones dependientes de la historia más tradicional de los hombres, empezó a adquirir importancia una nomenclatura que pretendía fijar su caracterización en el origen de las formas. Surgieron así nombres como arte latinobizantino<sup>6</sup>, románico o gótico.

La extraordinaria popularidad que el románico había adquirido en torno a 1900 hizo no sólo que se desarrollasen ampliamente los estudios de este estilo, sino que lo convirtió en un obligado referente de lo que los historiadores generalistas<sup>7</sup> consideraban la Alta Edad Media<sup>8</sup>. De esta forma se empezó a hablar de prerrománico, románico y románico de transición (el paso de éste al gótico).

El término arte románico surgió en clara analogía con los estudios de la lengua. Al igual que la literatura y las lenguas originadas a partir del latín recibían el calificativo de románicas, era evidente que los edificios realizados con técnicas y formas similares a las de los romanos debían recibir la misma nomenclatura. De esta forma se terminaría por generalizar el nombre del estilo para las creaciones de los siglos XI y XII. Pero pronto se percibió que el arte de estos dos siglos no era tan unitario como para englobarlo bajo un solo nombre o, al menos, no “subperiodizarlo”. Será el catalán Puig i Cadafalch el que fijará las características de un grupo de edificios que ocupará un amplio territorio que se extenderá desde el norte de Italia, la antigua Yugoslavia y Cataluña hacia el corazón de Europa, en el área renana, cuya construcción se desarrollará desde poco antes del año mil a poco después de 1050<sup>9</sup>. Para este período acuñó el nombre de primer románico<sup>10</sup>, que inmediatamente sería aceptado por la mayoría de los historiadores.

Durante un tiempo el uso de este nombre hacía que espontáneamente se hablase del resto del período como románico tan sólo, o, por deducción lógica, segundo románico; permaneciendo lo de románico de transición como un “interestilo”<sup>11</sup>, en claro énfasis del estilo que acaba con respecto al que está surgiendo, dadas las circunstancias de popularidad a las que acabamos de aludir.

6. El arte latinobizantino, característica denominación estilística de la historiografía del siglo XIX y principios de la centuria siguiente, pretendía caracterizar un largo período que se correspondería con lo que hoy consideraríamos la supervivencia de la tardoantigüedad. Formas antiguas que todavía tenían la vitalidad creadora, tal era su supervivencia que para algunos el románico aún podría considerarse como una variante latinobizantina.

7. Llamo generalista a los historiadores que se ocupan del estudio de los hechos políticos y sociales.

8. El término Alta Edad Media se refiere generalmente a un período que va desde el siglo V, las invasiones bárbaras, hasta el año 1200.

9. J. PUIG I CADAFALECH, *Le premier Art roman*, Paris, 1928; *La geografia i els orogens del primer art romanico*, Barcelona, 1930.

10. Junto a esta expresión, los que enfatizan el protagonismo de los que consideran sus creadores y difusores, maestros constructores originarios de Lombardía, prefieren denominarla arquitectura lombarda.

11. Durante mucho tiempo se consideraba que este estilo de transición podía llamarse cisterciense, pues se atribuía a esta orden monástica la creación de un tipo de arquitectura que definía las características fundamentales del momento. La referencia cisterciense con un significado estilístico resulta hoy inaceptable, las construcciones de estos monjes o son románicas o son góticas, en absoluto responden a un posible interestilo.

El paso siguiente fue un duro ataque al concepto y nomenclatura del románico de transición. La historia de los primeros edificios góticos demuestra claramente que este estilo no correspondía a una lógica evolución del románico, sino que su descubrimiento responde a una experimentación de los maestros constructores muy diferente. Por lo tanto no es correcto hablar en este sentido de románico de transición, o es gótico o es románico. Sin embargo el análisis del arte románico, según zonas geográficas a partir de mediados del siglo XII, se muestra claramente diferenciado de lo realizado hasta entonces. Para complicarlo aún más, estas creaciones artísticas de la última fase del estilo suelen tener superpuestas fórmulas góticas; por esta razón, algunos especialistas<sup>12</sup> han denominado, de manera ingenua, a este período como protogótico y, por ende, los edificios y los objetos como protogóticos. Centrándome sólo en los monumentos arquitectónicos, creo haber demostrado que estos edificios de llamadas formas protogóticas, ya en tipos arquitectónicos como grandes cabeceras de cruceros con ábsides en batería o girola de capillas radiales y tangenciales, ya en la superposición de abovedamientos góticos sobre muros de soporte románicos, no hablan de la innovación de un nuevo estilo, sino de la pervivencia de unas formas en el primer caso, y de la superposición de otras en una época que ya no es indicadora de novedad estilística<sup>13</sup>.

De esta compleja problemática ha surgido la actual propuesta de subperiodización del románico, que pretende aparecer totalmente independizada de los estilos "contiguos": primer románico, románico pleno y tardorrománico. La difusión geográfica del estilo implica que estas fases no se hayan desarrollado en su totalidad en todas partes y que la cronología no sea similar.

No me interesa insistir aquí, por lo conocido, en más detalles sobre la problemática de la pluralidad románica; muy importante si tenemos en cuenta que estas fases son tan diferenciadas que, a veces, estamos ante edificios con caracterizaciones estilísticas verdaderamente distintas. Mucho más significativas, como veremos, son las incongruencias iconográficas y estilísticas que se aprecian en las llamadas artes figurativas.

Lo primero que nos llama la atención es la falta de unidad en el desarrollo y definición del estilo en todas sus variantes artísticas. Si se puede hablar de una arquitectura del primer románico durante los años finales del siglo X y gran parte del XI, no se puede decir lo mismo de la pintura. Para uno de los grandes especialistas en la materia, Otto Demus, no se puede hablar propiamente de inicio de la pintura mural románica hasta el último tercio del siglo XI<sup>14</sup>. ¿Conjuntos pictóricos italianos fechados precisamente en la primera mitad del siglo XI, como los recientemente estudiados por Zastrow en Agliate<sup>15</sup>, son tan sólo una excepción? No. La simple circunstancia de lo conservado ha inducido a afirmaciones excesivamente

12. La interpretación del paso del románico al gótico planteadas por H. G. FRANZ (*Spätromanik und Frühgotik*, Baden Baden, 1969), fueron también analizadas en el marco peninsular por José María AZCÁRATE RISTORI (*El protogótico hispánico*, Madrid, 1974).

13. Isidro Gonzalo BANGO TORVISO, "Monasterio de Santa María de Moreueta", en *Studia Zamorensia*, Zamora, 1989, pp. 61 - 116; "La catedral de Lleida. De la actualización de una vieja tipología templaria, conservadurismos y manierismos de su fábrica", en *Congrés de la Seu Vella de Lleida*. Actes, Lleida, 1991, pp. 29 - 37.

14. Después de indicar que desde la Antigüedad han pervivido en Europa manifestaciones de la pintura romana que dificultan precisar el inicio de la pintura románica consideraba que "le premier quart du XI<sup>ème</sup> siècle peut être comme une sorte de période de mise en route de l'art roman" (Otto DEMUS, *La peinture murale romane*, Paris, 1970, pp. 11 - 12).

15. Oleg ZASTROW, *Gli affreschi della basilica e del battistero di Agliate*, Misaglia, 1991.

categorías, cuando en realidad estas muestras sólo son fruto del azar y, lógicamente, nada representativas. Si pudiésemos analizar en un banco de pruebas experimental pinturas descontextualizadas de su soporte arquitectónico como las de San Práculo de Naturno, los expertos no dudarían en clasificarlas como pintura mural románica de finales del siglo XI, cuando en realidad corresponden a la novena centuria.

Pero las faltas de precisión en la caracterización estilística de la pintura románica no sólo afectan a la fijación del inicio del estilo, con la nada despreciable imprecisión de siglos, sino en la carencia de argumentos decisivos para catalogar pinturas de primera calidad. A este respecto resulta muy esclarecedora la tremenda divergencia cronológico/estilística propuesta para los magníficos frescos del Panteón de San Isidoro de León.

Se ha considerado por algunos especialistas que las dudas estilísticas no se producen en la escultura monumental, donde las cosas según ellos aparecen mucho más claras y precisas. En estos términos se expresaba Demus para explicar la problemática de la pintura que, según él, no surgía como un renovación unitaria frente a la tradición :

“Ce qui fait son caractère ne provient pas d'une réaction ou d'une révolte contre ce qui précédait, encore moins d'un renouvellement, comme cela se produisit pour la sculpture qui, vers la fin du XI<sup>e</sup> siècle, a donné naissance à quelque chose de spécifiquement nouveau”<sup>16</sup>.

¿Es esto cierto o tan sólo se trata de una afirmación genérica y algo superficial sobre una materia de un especialista en otra? Si Demus conociera en detalle la problemática de la escultura se encontraría con ciertas dificultades similares a las que él tiene para fijar los inicios de la pintura románica.

No es que ya nos planteemos dudas sobre la conocida tesis de la escultura románica en el sometimiento al marco arquitectónico, tan magistralmente expuesta por Focillon con un ejemplo tan conocido como el hombre/arcada del supuesto dintel de San Genis les Fontaines<sup>17</sup>, que en el fondo no deja de ser nada más que un artificioso argumento, sino que nos empieza a preocupar que, prácticamente, la totalidad de los ejemplos escultóricos anteriores conservados rompan los esquemas de la teoría de la escultura románica. ¿Estamos otra vez ante el capricho de la fortuna que nos ha privado de conservar ejemplos significativos? Sin duda.

La gran diferencia entre el primer románico y el románico pleno reside fundamentalmente en la aplicación de escultura monumental en el segundo. Como una lógica ampliación de esta rotunda afirmación se atribuye a los logros del románico pleno la creación del llamado claustro historiado, de la portada historiada y de los programas iconográficos en los capiteles, negando que existiese previamente esta escultura monumental aplicada que hubiese podido facilitar su existencia. Para tan rotunda afirmación no sólo no se tiene en cuenta que el claustro, desde el punto de vista arquitectónico, aparece perfectamente definido, por lo conocido, desde el siglo IX, sino que se está en contra de referencias documentales y de testimonios plásticos conservados. Son varias las citas literarias que aluden a la rica decoración de los claustros en el entorno del año 1000, lo que unido a la falsa polémica sobre la prioridad del claustro de Santo Domingo de Silos o el de San Pedro de Moissac, la existencia de la decoración estucada monumental de la época otónida y su expansión por la Champaña y el resto de las experiencias escultóricas coetáneas al primer románico deberían

16. op. cit. p. 9.

17. Isidro Gonzalo BANGO TORVISO, *La Alta Edad Media*, Madrid, 1989, pp. 113 y ss.



ser, al menos, una seria prevención a una afirmación tan categórica como la que suele difundirse en los manuales del estilo.

Si quedase alguna duda, lo que sucede con la imaginería avala aún más la posibilidad de esa escultura monumental. Resulta increíble que en los tratados del estilo se reitere, una y otra vez, que la difusión de los tipos iconográficos característicos de la imaginería románica se produce a partir de unos determinados esquemas del románico pleno. Se explican así fórmulas arquetípicas como el llamado crucificado de cuatro clavos o la virgen "theotocos", enfatizando su hieratismo convencional en clara diferenciación estilística con el naturalismo/humanismo del tardorrománico o del protogótico<sup>18</sup>. Pues bien, esto es algo que no corresponde a estos períodos; por lo conservado podemos decir que, al menos, ya aparecía perfectamente definido en el entorno del año 1000. Entonces se hacían crucificados no ya de tipo románico, sino incluso con el sentimiento del humanismo naturalista del gótico, tal como se puede comprobar en el conocido Cristo Gero o el Liudger. Lo mismo podríamos decir de las vírgenes/madre, de las que la llamada Virgen Dorada de Essen, con su valiente ruptura de la frontalidad y la entrañable relación maternofilial, es una muestra bien significativa. Lo más curioso, y que generalmente no se tiene en cuenta a la hora de teorizar sobre la iconografía, es que el planteamiento humanista de la divinidad que se muestra en la imaginería ottoniana no es una licencia plástica, sino que tiene su plena y lógica correspondencia con la literatura teológica de la época.

A todo esto podríamos añadir las dificultades que tienen los especialistas cuando pretenden clasificar la escultura de la segunda mitad del siglo XII. Centrándonos sólo en España las indefiniciones son muy graves. Basta repasar la lista de las obras recogidas por Pita Andrade en su conocido trabajo sobre los maestros de Oviedo y Avila<sup>19</sup> para darse cuenta de la falta de criterios definitivos de clasificación estilística. Este investigador resuelve el problema recurriendo al término de transición del que hablábamos antes:

"Durante la segunda mitad del siglo XII, la escultura española empieza a revelar el desarrollo de un nuevo estilo que implica necesariamente la transformación radical del arte románico. En cierto modo, este cambio podría considerarse como fruto de naturales evoluciones; más ha de reconocerse, sobre todo, la presencia de maestros de acusadísima personalidad a quienes se deben los pasos decisivos para el logro de un arte llamado de transición, porque en él pueden adivinarse balbuceos del gótico, aunque a la vez persistan huellas indudables del románico"<sup>20</sup>.

Los investigadores posteriores, de manera consciente o no, han respondido a este esquema de Pita clasificando algunas de estas obras de la llamada transición: al gótico se atribuyen las creaciones más importantes del conjunto del Pórtico de la Gloria o la Anunciación del claustro de Silos; el apostolado de la Cámara Santa se considera obra de

18. En este sentido se marca la diferencia de las principales imágenes del románico pleno con las tardorrománicas o, mejor, con las protogóticas, indicando soluciones radicalmente distintas. Mientras que el crucificado del románico pleno se muestra antinaturalmente "vivo", es decir con los ojos abiertos, las piernas verticales reposando los pies en el subpedáneo y los brazos horizontales, el otro aparece en una actitud que indica explícitamente su muerte. La naturalidad de la muerte se expresa con la cabeza caída hacia un lado, las piernas y los brazos flexionados por el peso inerte de un cuerpo muerto. Es la misma naturalidad que apreciamos como diferenciación de la virgen/madre de uno y otro momento estilístico. La Virgen como un simple trono del Niño forma con este un rígido conjunto hierático y rígidamente frontal en las creaciones del románico pleno, mientras que en el tardorrománico o protogótico desaparece el rigor de la frontalidad y se muestra una humana relación entre la Virgen y el Niño, en una clara representación natural del sentido de la maternidad en su dimensión humana.

19. José Manuel PITA ANDRADE, *Escultura románica en Castilla. Los maestros de Oviedo y Avila*, Madrid, 1955.

20. Op. cit. p. 9.

un escultor dotado de recursos románicos arcaizantes. Sin embargo otras obras ofrecen una mayor discrepancia: no hay unanimidad al clasificar el cenotafio de Vicente, Sabina y Cristeta, ni siquiera en el ángel de la Anunciación de la portada meridional de San Vicente de Avila, y mucho menos en el magnifico Cristo del friso de la iglesia de Santiago de Carrión de los Condes<sup>21</sup>.

¿Qué deduzco de todo este prolijo discurso sobre el románico? Además de la tantas veces repetida pluralidad de este estilo, una falta total de precisión en la definición estilística que afecta tanto a la caracterización como a la cronología del mismo.

Veamos ahora como nos planteamos estilísticamente el período que va desde lo que se considera tardorromanidad hasta el románico. En la actualidad seguimos manteniendo la periodización de esta época bajo el referente prioritario de la existencia del románico, es por ello que se denomina prerrománico. No obstante, con este término debemos ser conscientes que tiene un doble significado: el estrictamente cronológico y el estilístico. El primero carece de importancia pues tan sólo alude a su significado etimológico: la etapa anterior al románico. Desde el punto de vista estilístico su significado se restringe a aquellas creaciones artísticas altomedievales que estan relacionadas con lo que será la concreción posterior del estilo románico. “Arte visigodo”, “arte carolingio”, “arte otomano”... son en sentido estricto artes prerrománicas, sin embargo mientras que lo visigodo no se encuentra en la línea de experimentación de lo que será el románico, no puede ser considerado desde un planteamiento estilístico prerrománico.

Hace ya muchos años que se ha rechazado el papel decisivo del cristianismo como factor determinante del estilo. En este sentido ha quedado obsoleta la denominación de “arte cristiano” como primera fase del arte medieval. La tendencia historiográfica de la segunda mitad de este siglo es fijar, de una manera muy convencional, el origen del arte medieval a partir del siglo V, en la Europa de los reinos bárbaros.

He indicado que esta primera fase del arte medieval es una decisión convencional, pues en el fondo somos conscientes de que la Antigüedad no ha dejado de crear en los países mediterráneos<sup>22</sup>. El planteamiento decimonónico de un arte bárbaro hoy es imposible de sostener, ni siquiera para las grandes obras de metalistería. Cuando contemplamos los edificios de la Rávena de Teodorico o los de la monarquía goda de Toledo, nos damos cuenta que nada deben a la cultura de los pueblos germánicos. Al igual que la obra isidoriana es un pálido reflejo de la Antigüedad, el resto de la cultura de su época responde a las mismas premisas. En el siglo XIX, cuando toda una historiografía germanofila triunfaba proponiendo las invasiones bárbaras como renovación de la decadencia antigua, algunos historiadores fueron conscientes de que aquella interpretación no era la correcta para la historia de las artes. Al producirse el hallazgo del Tesoro de Guarrazar los germanistas creyeron haber encontrado el testimonio de la renovación cultural bárbara, sin embargo historiadores como Amador de los Ríos dejaron muy claro que en aquellas obras lo que había era la supervivencia de la metalistería antigua.

21. El considerar “chartriana” esta obra, tal como se define por algunos especialistas, es totalmente gratuito y falta de lógica estilística.

22. Me refiero al arte subantiguo que tan bien ha sabido definir E. Kitzinger (*Early Medieval Art*, British Library, 1940).

Expresiones como “arte hispanovisigodo” frente al anterior “arte visigodo” lo que quieren significar es la pervivencia de una cultura material hispanorromana bajo el gobierno de la monarquía goda.

El imperio carolingio supuso una total renovación de las artes a partir de la cultura antigua que todavía pervivía especialmente en Roma. A este renacimiento de la romanidad, que se ha querido minimizar por los teóricos del Renacimiento, debemos la base de lo que serán las principales líneas de experimentación de las diferentes artes de los estilos propiamente medievales. Desde la pintura mural a la miniatura, pasando por los grandes problemas que definen los tipos arquitectónicos o los recursos técnicos, y terminando en los planteamientos iconográficos, tendrán su origen en lo que se ha considerado el gran banco de pruebas carolingio. A este respecto los editores de la célebre colección *The Pelican History of Art* han sabido interpretar la unidad del período que arranca en esta fase y llegar al final del románico: arquitectura, pintura y orfebrería son estudiados desde el año 800 al 1200. La impronta que esta colección ha dejado en la formación de los investigadores ha contribuido a la fijación del concepto estilístico prerrománico/románico.

Se ha querido señalar un esquema estilístico similar para el arte hispano de igual período. Ya hemos visto como el arte hispanovisigodo es contemplado como una continuidad de lo tardoantiguo, de hecho Pere de Palol ha indicado que en España el acta de defunción de la Antigüedad se redacta, a principios del siglo VIII, con la invasión islámica. La aparición del llamado “arte asturiano” durante el siglo IX ha sido visto por la mayoría de los especialistas como un fenómeno paralelo y, en muchos aspectos dependiente, del “arte carolingio”. Ha sido Manuel Gómez Moreno el que de una manera muy decisiva terminó por acuñar la idea de que la arquitectura promovida por la monarquía astur constituía un hito anunciador del románico. En estas palabras vemos como, para este investigador, los edificios de Naranco y sus imitaciones, no eran ya prerrománicos, sino auténticamente proto-románicos:

“Y esta arquitectura asturiana, llegando hasta su degeneración en Boides –Valdediós– bajo Alfonso el Magno da tipos románicos: es lo protorrománico mejor documentado y perfecto que puede reconocerse en Occidente”<sup>23</sup>.

A partir de un planteamiento de este tipo ya era muy fácil terminar por incluir en el mismo esquema europeo las creaciones artísticas del siglo X, todas ellas deberían ser consideradas prerrománicas.

Mi visión de lo hispano resulta muy diferente. En primer lugar el devenir del arte peninsular no sigue el esquema europeo coetáneo. Bajo ningún concepto, ni los edificios asturianos, ni los llamados mozárabes o de repoblación, ni las artes figurativas de igual período son experiencias que terminarán conformando el románico. Las fórmulas del románico se introducirán en nuestro país perfectamente definidas y como efecto de un proceso de sustitución cultural de nuestras propias tradiciones.

El viejo arte provincial romano, que sirvió de fundamento a las creaciones de la época hispanogoda, seguirá teniendo fuerza para informar los deseos de unos hombres que pretendían restaurar el ideal de la monarquía toledana. El análisis del “arte asturiano” demuestra que no estamos ante unas creaciones románicas, sino ante una supervivencia del arte tardo-

23. Manuel GÓMEZ MORENO, *El arte románico español. Esquema de un libro*, Madrid, 1934, p. 56.

rromano<sup>24</sup>. Supervivencia que se mantendrá hasta que la implantación del románico la haga desaparecer. Las diferentes expresiones que se utilizan para denominar el arte hispano durante los siglos VIII, IX, X y gran parte del XI (asturiano, condal, mozárabe, repoblación, etc) no son más que calificativos de este empobrecido y superviviente arte tardorromano que no afectan esencialmente a sus formas y que sólo tienen como misión servir de referente histórico. Por esta causa las creaciones artísticas hispanas anteriores al románico sólo pueden ser consideradas prerrománicas en el sentido etimológico del término, y nunca en el estilístico.

---

24. Isidro Gonzalo BANGO TORVISO, *La cultura artística de la monarquía astur, la última manifestación de la Antigüedad*, en Astures, pp. 171 - 188.